

## *Datos biográficos*

El paradigma de Riaza es cabalmente representativo de toda una generación de artistas y de escritores españoles aislados durante el caudillismo en la «emigración interior», no más suave y benigna que la de afuera; de un puñado de hombres que tuvo que retroceder, agazaparse y, en muchos casos, inmolarse, ante la zarpa de la política cultural franquista, ante el asalto de la literatura oficial dominante.

Al concluir la guerra de España, muy joven aún, tenía unos catorce años, Luis Riaza debe abandonar los estudios de bachillerato para atender a la manutención de su familia. El escaso tiempo de ocio de esos años lo dedica a escribir teatro y poesía. Ingresó en el Servicio Español de Correos, un trabajo para toda una vida. Tiempo después, al subrayar los éxitos del probo funcionario convertido en autor, un boletín del gremio trazaría, laconicamente, una semblanza profesional que se comenta por sí misma: «Luis Riaza nació en Madrid el día 5 de marzo de 1925 e ingresó en el Cuerpo Técnico de Correos, en febrero de 1948. Estuvo, primero, destinado en la Administración Principal de Madrid en la que prestó servicios como ambulante durante largos años; regentó la Sucursal 20 y, finalmente, está destinado, en la Inspección General del Servicio.

Con referencia al periodo comprendido entre 1951 a 1965, afirmaríala: «la vida no fue suave conmigo». Casado, los hijos comienzan a llegar, hasta cinco. Para hacer frente a las nuevas necesidades, Riaza debe dedi-

carse plenamente a la profesión. Deja radicalmente de escribir. Los únicos *outlet* de aquellos años serán el dibujo y la pintura, intentos, al fin, por dar salida a unos impulsos artísticos que ya no habrá de abandonar.

En 1966 sufre una enfermedad que le retiene algún tiempo en cama. Esta experiencia y este año habrán de ser decisivos para su carrera de escritor. Concurra con fortuna en los certámenes literarios, en los que obtiene los siguientes premios: *Como la araña, como la anaconda*, Premio Guipúzcoa de Poesía, 1966; *Libro de cuentos*, Premio Vizcaya de Poesía, 1968; y, además, resulta finalista de otros, entre ellos, del Premio Guipúzcoa de Teatro 1967.

La presencia de Luis Riaza como dramaturgo hay que encuadrarla dentro del movimiento del teatro independiente en España; un teatro que nace como necesidad de una alternativa al teatro comercial y profesional del franquismo; un teatro que frente a la banalidad y conformismo del teatro constituido y a su estratificación jerarquizada, ha propuesto otro de cooperación y colaboración, estética y políticamente comprometido; un teatro que se niega a convertirse en mercancía de consumo, que se niega a ser manipulado y que, a pesar de sus condiciones de marginación y de su pobreza de medios, a la hostilidad a la que constantemente ha sido sometido, a pesar de la persecución y aun del encarcelamiento (el caso más reciente, cuando se trazan estas líneas, es el del grupo *Els Joglars*), ha logrado sobrevivir, garantía de su fortaleza moral y de su extraordinario vitalismo.

Si el teatro de Luis Riaza ha conseguido la experiencia de la representación, proyectarse ante un público, lo ha sido gracias a los grupos y Festivales de teatro independiente (en especial el Festival de Sitges), que han llevado a la escena la totalidad de su obra representada: *Los muñecos*, por el Teatro Universitario de Murcia, en Sitges, 1967; *Las jaulas*, por el «Jocs en la Sorra», en Sitges, 1970; *El Fernando*, como coautor, trabajo colectivo, por el Teatro Universitario de Murcia, en Sitges, 1967; *Las jaulas*, por el «Jocs en la Sorra», en Sitges, 1970; *El Fernando*, como coautor, trabajo colec-

tivo, por el Teatro Universitario de Murcia, en Sitges, 1971; *Los Círculos*, presentado por el Grupo de Teatro Aguilar, en 1971, en Madrid y en Marruecos, y un año después por el grupo Tabanque, de Sevilla; *El desván de los machos y el sótano de las hembras*, por el TECH, de Sevilla, en 1974; por el Corral de Comedias, de Valladolid, en Madrid, y por el Aula de Teatro de la Universidad de Valladolid en Nueva York y en Smith College, de los Estados Unidos. *Retrato de Dama con perrito* ha sido elegida para su representación por el Centro Dramático Nacional en su primera temporada de funcionamiento. En la actualidad, el grupo Ditirambo, de Madrid, prepara *El desván*, para varios Festivales europeos y una gira por los Estados Unidos. En todas esas representaciones, la recepción al teatro de Luis Riaza ha sido fervorosa por parte de la crítica, del público universitario y por la gente de teatro.

Con su familia, Luis Riaza habita un piso en el barrio de la Prosperidad, una zona de clase media en el Madrid de la restaurada monarquía y de la seudodemocracia. Declinando las cotidianas evasiones españolas (no bebe, no ve televisión, ni asiste a los toros, al fútbol o al boxeo), su búsqueda de espacios interiores, su cueva de Montesinos, su *yo* más profundo y auténtico pero no aniquilado se centra en su teatro. Cuando en la tarde se libera del trabajo burocrático, Riaza se ve en el trance de dividir el resto de su tiempo entre la creación de sus obras, la mujer y los hijos: «Me preocupa si por realizarme como escritor, cuya valía, además, puede verse comprometida, sacrifico la compañía y comunicación con mis hijos»<sup>1</sup>. Para escapar del aire irremediamente envenenado de Madrid, algún fin de semana salen todos para un refugio escorialesco y, a veces, en solitario, o en compañía del menor, de Luisito, emprende su excursión favorita, a los Picos de Europa. Su trabajo en Correos le permite caminar con alguna frecuencia la geo-

---

<sup>1</sup> «El Dante-Riaza: entre el más allá y el más acá», por A. García-Pintado, *Primer Acto*, núm. 172, Madrid, septiembre 1974, página 11.

grafía española y su teatro la posibilidad de visitar otros países.

Luis Riaza acaba ahora de *celebrar* sus treinta años de ininterrumpido servicio como funcionario del Estado, un periodo inmenso e irrecuperable. Preguntado una vez, en su calidad de escritor, cómo hacía para sustraerse a su oficio, respondió: «Con una autoviolación completa»<sup>2</sup>. En otra ocasión afirmaría que su trabajo había levantado «un muro entre su forma de vida y su forma de realizarse» y que «el cultivo de la prosa administrativa le resultaba bastante castrante»<sup>3</sup>. Su oficina se halla situada en el archifamiliar y archiborbónico Palacio de Comunicaciones, en Cibeles Madrid, y nada sorprende que tanto empacho de Borbones y de palacio se deje traslucir en algunas de sus obras, emplazadas en palacios encantados penetrados por la carcoma y protagonizadas por grotescos bufones y por anacrónicos monarcas.

Esas contradicciones personales, y la dificultad para apearse al fin de una nómina de «nuevos autores españoles» que, con su «carga de añazos», le va resultando inaceptable e irritante, junto a su escepticismo congénito, su discrepancia con las instituciones, normas y autoridad establecida, con los valores heredados, su desconfianza respecto a las rebeldías políticas, a las biografías y *curriculumms*, su rechazo visceral del teatro y de la literatura dominantes, le ha producido una savia punzante, amarga y transgresora que destila por todo su teatro, y aun sobre su propia imagen:

... puta Yo Soy la Revolución  
en mayo  
para que los besaculos de jefes  
cotidianos  
se pudieran creer  
leninazos  
destripadores de jefes  
de peluche

---

<sup>2</sup> «Al grano», por Joaquín Goñi, *La Gaceta del Norte*, Bilbao, 27 de noviembre de 1971, pág. 36.

<sup>3</sup> A. García Pintado, pág. 11.

papel  
y representación

fui puta y puta y puta  
y la cosa me valió  
el perdón de mis faltas juveniles  
nuevas zancas  
alguna inclusión en las antologías  
y cementerio con linóleoum

hasta que se me hincharon  
de mascar bajo la mesa

y como me cogían  
descojonado y viejo  
para destriparlos  
visavís  
los pinté con escobas  
cabalgando en pelotas  
con las tetas hidrófobas  
colgándoles tres palmos  
fuera de la mortaja  
y autochupándose los falos  
de pollino de oro

los coloqué navegando  
sobre carretilla de muertos  
hasta llegar al agua-mierda  
saliendo del agua-mierda  
a través del agua-mierda  
la cosa me valió  
verme el pellejo  
clavado en la muralla  
mis obras completas  
en gancho del retrete  
un solo chucho en el entierro  
desolación  
e infierno pardo <sup>4</sup>

Es así comprensible que su teatro se muestre, al desvelarse, como un teatro exiliado en su propio país, con

---

<sup>4</sup> «Anticurrículum Vitae», de Luis Riaza, incluido en la edición de *El desván de los machos y el sótano de las hembras*, Madrid, ediciones La Pipirijaina, mayo 1974.

toda la humillación y «desprestigio» que ello significa; como un teatro de gran aliento y voz original que expresa el dolor de vivir de la España franquista; un teatro deliberadamente antirrealista, antiliterario y antipoético, con un lenguaje que no admite encasillamientos ni acuñación emblematoria; que emerge de la lucha y la demolición del viejo teatro, y cuya espontaneidad y valores, como Francisco Nieva ha sabido muy bien descubrir, «lleva en sí todo el germen de un cambio de sensibilidad, de una valiosa transmutación teatral»<sup>5</sup>.

### *Introducción a cuatro de sus obras*

La *Representación de Don Juan Tenorio por el carro de las meretrices ambulantes* (1973), fue la primera obra de Luis Riaza publicada<sup>6</sup>. Se trataba de glosar, muy satíricamente, aquellos intentos banales del teatro de la derecha de revitalizar y de modernizar el *Tenorio* (y, a fin de cuentas, de capitalizar con él), expresado por un personaje: «Lo que siento es que por todos los Santos tendremos otra vez lo del maldito Tenorio. ¡Y que cada año se presenta de manera más estrambótica!» No hay sino recordar aquella serie de Tenorios oficiales que culminaron con las fantasmagóricas figuraciones de Salvador Dalí...

En esta obra de Riaza, la crítica se produce a distintos niveles: crítica del poder, crítica de la moral, crítica del teatro.

La llegada al pueblo de las meretrices ambulantes para representar el *Tenorio* y la participación de los varones

---

<sup>5</sup> «Luis Riaza o la subjetividad heroica», por Francisco Nieva, introducción a la edición de *Retrato de dama con perrito*, Madrid, Fundamentos, 1976, pág. 13.

<sup>6</sup> *Representación del Tenorio a cargo del carro de las meretrices ambulantes*, de Luis Riaza, Madrid, EDICUSA, Colección Teatro, número 37, 1973 (editada en unión de obras de Francisco Nieva y de Juan Antonio Hormigón).

de la localidad en el espectáculo con el consiguiente relajo, desmontan todo el artificio del drama, porque, como uno de los personajes afirma, «Copulando ya no hace falta la figuración». Al fin, todo acaba en escándalo, juicio inquisitorial y doble represión, con el restablecimiento del sacrosanto orden burgués que las meretrices habían perturbado. La obra establece que el *Tenorio* era un tema para burgueses y que su prolongado éxito se debía a la sublimación del sexo reprimido, punto de coincidencia entre el mensaje de Zorrilla y la receptibilidad de su público.

La crítica del poder se efectúa en la familia Tenorio, cacique del pueblo a través de la cual se exploran temas y relaciones de la familia hispanoburguesa: formas, dotes, bienes, herencias, antepasados, servidumbre. Los Tenorio se casan entre ellos a fin de mantener indivisas su hegemonía y su fortuna. La tradicional preocupación por el árbol genealógico es parodiada con fragmentos convenientemente escogidos de la Guía Telefónica (alternados con otras letanías); correspondiéndoles el cierre de la obra con la cena solemne y patriarcal: puntualidad, bendición de la mesa, conversación familiar, teoría y práctica de los buenos modales, rutinas y costumbres, garantías del orden que ha sido, al fin, restablecido.

La crítica del *Tenorio* se realiza aplicando una semiótica teatral que contradice los versos de Zorrilla. En la célebre escena del sofá, el actor debe dar comienzo al recitado «sin que su acento o actitudes tengan intención bufa», —advierte el autor. Porque en el transcurso de la escena, serán las *acciones* del personaje («un cierto irse de manos», «toqueteo», «sobeo», «manoseos», «bebida de lágrimas», «besuqueos»), las encargadas de revelarnos la absoluta impostura del lenguaje.

La crítica de un teatro pseudoartaudiano se lleva a cabo en varias escenas donde se decapitan pajaritos y donde se parodian situaciones, con elementos sádicos, del *Tenorio*. Versos tan conocidos como «¡Bah! Pobre garza enjaulada / dentro la jaula nacida», sirven para elaborar fantasías y ceremonias como la del desfloramiento de

Destineé (una de las meretrices del elenco), realizada en el interior de una gran jaula situada en la escena.

La parodia de un teatro «seudoépico», por otra parte, se realiza siempre desde una mitología, una música o una cultura popular, con canciones y textos narrados que hacen la crítica de la burguesía, de la vieja moral y del viejo teatro. Con música de canciones tan populares como «Mi abuelo tenía un huerto» o «Vamos a contar mentiras», el coro de las meretrices narra los temas de la obra:

Mi pueblo tenía una gente  
algo propensa al jolgorio  
y para que no pecasen  
les trajeron el Tenorio.

Escrita en un periodo de plena efervescencia en España de las teorías de Brecht, de Artaud y de sus epígonos, hay en esta *Representación*... un intento de parodiar el seudobrechtianismo y el pseudoartaudianismo de esos años. Pero, al mismo tiempo, y ello es, tal vez, lo más interesante, revela un deseo de experimentar esas vías, e incluso de tratar de conciliar conceptos tan opuestos como el de teatro de la crueldad y el de teatro épico.

En *Drama de la dama que lava entre las blancas llamas*, prevalece un elemento épico-narrativo de genuino aliento popular. Uno de los personajes, el «cronista superior», describe una parte del espacio donde se celebra la historia, el paraíso de los guermantes, es decir, los burgueses en esta obra; mientras que el «cronista inferior» es el encargado de las crónicas de la clase irredenta que habita en los mismísimos sótanos del infierno. Así se suceden las liturgias, algunas de las cuales como la «metamorfosis de los guermantes del siglo», se constituyen vigorosamente, a base de antítesis alternadas por el cronista superior y el inferior:

superior.	sanjorges de día
inferior.	dragones de noche
superior.	palomitas de día



inferior.	alacranes de noche
superior.	burguesitos de día
inferior.	terroristas de noche
superior.	doncellitos de día
inferior.	putones de noche
superior.	cirios de día
inferior.	cipotazos de noche
superior.	trigoslimpios de día
inferior.	cizañotes de noche
superior.	lirios de día
inferior.	ortigazas de noche
superior.	guermantes de día
inferior.	leidis de noche

En la morada del infierno, se destaca la vieja fregona llamada leidi, nodriza y dama que lava y restriega entre las blancas llamas mientras canta su cancioncilla:

humilde es mi morada  
pero contenta vivo  
las almas superiores  
no me echan en olvido

*trabajar sí trabajo*  
les lavo los moqueros  
las bragas los sostenes  
y los paños secretos

saco sus orinales  
y sus escupideras  
y dejo sus retretes  
limpios como patenas

en la rica Vasconia  
trabajar si trabajo  
en la Alemania culta  
en la Francia dulcísima  
y en la gran Cataluña  
humilde es mi morada  
do paso la vejez  
pero en mi tierra parda  
solo tumbas dejé  
solo tumbas dejé

Cuando ambos mundos, el del paraíso de los guerreros y el del infierno de los irredentos entra en contacto, se produce una especie de «corto circuito» en el tratamiento de la lengua. Al principio, surge siempre como una irresistible tentación hacia un teatro «literario», pero, en seguida, hay un sexto sentido que le hace reaccionar en forma instantánea, produciéndose una dislocación, un «coitus-interruptus» del lenguaje. Tal ocurre en las escenas que se desarrollan entre leidi y el «señorito» que juega a ser rebelde:

- leidi.— ¿era también cieguita?  
señorito.—¿quién nodriza?  
leidi.— la que os servía anoche  
el vino de la revolución  
en esas cuevas.  
señorito.—vidente y bella  
como tú serás algún día  
leidi.— entonces  
cuando sea otra vez joven  
*¿me llevarás a esos lugares  
llenos de peces y justicia?*  
señorito.—te desnudaré  
te pondré una gran flor escarlata  
entre los muslos  
y te invitaré  
a *orujo* libertador  
.....  
cronista  
inferior.— saca leidi  
de debajo de las faldas  
una verde botella  
de aguardiente  
*matarratas...*

*Retrato de dama con perrito* (1976) es, probablemente, una de las más bellas ceremonias teatrales escritas por Riaza.

En el centro del «balneario», entre colgajos de terciopelo y de otros tejidos babosos, entre columnas retorcidas y salomónicas se halla la dama, envuelta en

muselinas, acompañada del «artista adolescente» y de sus dos criados (Francisca y Benito), últimos vestigios de un antiguo esplendor hecho pedazos. Trata de convenirse, desesperadamente, sin lograrlo, de que el tiempo perdido no es irrecuperable; se esfuerza por perpetuar su imagen, mientras canta y platica con sus espantapájaros. Al final, Benito, perverso sirviente de una cierta configuración musoliniana, la estrangula «sádica y parsimoniosamente». Le quita los vestidos, se los pone él mismo y pasa a ocupar el gran sillón.

A través de sus personajes, muestra Riaza cómo el lenguaje «literario», más que para embellecer la realidad puede servir para encubrirla:

Benito.—Y entonces penetrarás en mi lecho, transida por el propio misterio, intentando transmitir a mis huesecitos de nieve el calor de tu exceso vital, el efluvio de tu carne joven, tierna como una rosa tierna, turgente como una rosa turgente... (tiende la mano hacia Francisca. Comienza a acariciarla solapadamente y a quitarle la ropa. Francisca permanece pasiva); ¿no has oído, lerda? ¡Penetra en el lecho! (Francisca se arroja delante de Benito y coloca su cabeza sobre las rodillas de éste que sigue manoseándola y desnudándola); Fifi, muñequita...! ¿Sigues ahí? No te percibo ya.

Francisca, siempre humillada por Benito, conserva una enigmática «cajita de tesoros», de la que «no se separa ni para dormir». «¿Qué llevas en ella, tu salvación futura?» —le preguntan. Sólo el autor sabe que es así, pues en ella guarda el cuchillo con el que se sugiere va a librarse de las perversidades de Benito para siempre. En los oprimidos, casi siempre mujeres de estrato popular en el teatro de Riaza, no se da una complejidad ni una clara individualización, ni un desarrollo de carácter. ¿Quién va a ocuparse de sus problemas ni de lo que piensan? Pero suelen ser los únicos personajes de su teatro que presentan un halo poético, un aliento lírico que no alcanza a ser completamente degradado. Lo mismo que leídi, anteriormente, Francisca, fregando y limpiando, nos dice su canción:

El agüita de la fuente  
se lleva la suciedad,  
las damas del balneario  
a tomar sus aguas van.  
Golpea que te golpea,  
golpe que golpearás,  
la ropa de los señores  
yo la tendré que lavar...  
¡Qué gusto verles tan limpios  
cuando de visita van!  
y cuando van a sus misas,  
¡qué gusto verlos pasar!

En *Los huevos de la moscarda*, probablemente la de más explícito contenido político entre las obras de Rianza, escrita sobre el tema de «diversos don Carlos», el autor reconoce, en la primera página del manuscrito, su deuda con una serie de escritores, entre ellos Alfieri, Marx, Shakespeare, Schiller, Rojas..., «cuyas poéticas tumbas han sido piadosamente profanadas, violadas y expoliadas».

Sobre un retablo barroco y restaurado de carnicería y de jaulas de perro, y bajo una gran percha de hierro negro de la que penden todos los trapos y trajes de la representación, el Gran Rey ensaya cada noche su propia muerte en el ataúd. Su filosofía, mantener el mundo como está, y él mismo, permanecer, sucederse en el hijo: «¿Para qué cambiar el mundo, para qué cambiarte a ti, si el futuro ha de despedir, fatalmente, el mismo hedor que tu presente momificación?» perorará a su hijo. Éste (el Pequeño Rey), que nació con la corona enquistada en sus sienes y con el derecho a reinar mientras viva, por el día conspira, mientras por la noche fornicaba con la «Damita», la extranjera esposa de su padre, en el figón del río, «revolcándose con lacha de hampones, conspiradores y meretrices». Cuando encabeza la conspiración, le prenden, le clavan puertas y ventanas y el Gran Rey hará quemar sus libros. Lo mismo que ocurre con muchos de los hijos rebeldes de la burguesía, se verá al fin abocado a aceptar y hasta a heredar al padre y el viejo orden será en él perpetuado,

surgiendo la terrible metáfora de la moscarda que, como es sabido, se alimenta de carne muerta, sobre la cual deposita la hembra las larvas ya nacidas:

Sobre el cadáver del imperio  
papá-moscarda puso sus huevos  
y de las huevas del viejo mosco  
brotó un moscardito-emperador  
oliendo todo a moscas antiguas  
y a cadáver recién nacido.

Durante la representación de esta obra, varios perros deberán ser descuartizados. El teatro de Luis Riaza exige, ávidamente, insaciablemente, sacrificios de animales, con lo que se introduce en la escena un elemento *real*, disolvente, corrosivo, cruel, quizás capaz de sacar de sus casillas la insensibilidad cotidiana del espectador.

Pero, además, en *Los huevos de la moscarda*, los perros poseen un valor alegórico. Uno de los personajes, el Rojo, advertirá al Gran Rey: «El que ha de acabar contigo no será ningún señorito de palacio. Ha de nacer de alguno de esos perros despellejados por vosotros.» De las clases dominantes no se puede esperar la más mínima concesión, viene a ser la moraleja de esta perturbadora parábola. Si existe algún atisbo de redención y de esperanza, habrá de serlo a base de la acción organizada de los envilecidos y explotados. Son los hijos de esos perros descuartizados, concluye el personaje, los que al fin «terminarán la Revolución a dentelladas».

A lo largo de la lectura de estas obras, no es difícil detectar la importancia que Luis Riaza concede a la experimentación con el lenguaje. Fluye la lengua, suave o torrencialmente, a través de un proceso de autodestrucción y de autocreación. Y es el tratamiento de ese lenguaje la causa de la poderosa atracción que su teatro nos produce. Uno se siente subyugado por él, no importa quién pueda ser su portador. Un lenguaje que a veces se encrespa y retuerce como volutas de humo; que en los momentos líricos nos suena a inocencia prostituida; que en las situaciones agrias y violentas nos resulta

monstruosa y hasta repulsiva; lengua con frecuencia envilecida, pero, con todo, revestida de un mágico poder para convencernos.

*El desván de los machos y el sótano  
de las hembras*

El propio Riaza ha dividido su teatro en dos tipos de obras, aquéllas que considera de carácter espectacular, teatrosópicas, corales, una especie de friso general de la sociedad, tales como *El palacio de los monos* y *Los huevos de la moscarda*, y otras, de relaciones más intimistas, no psicológicas, pero sí de lucha, de situaciones personales, como *Retrato de dama con perrito* y *El desván de los machos y el sótano de las hembras*. Entre todas ellas, tal vez sea *El desván* su obra maestra.

En una atmósfera sórdida, cargada de resonancias medievales, en un lugar destemporalizado y de localización incierta, Riaza muestra y desarticula los mecanismos del poder para perpetuarse. Otro de los autores del «nuevo teatro español», Miguel Romero Esteo, transcribió su propia experiencia como espectador ante el estreno de esta obra: «Así en parábola de sótano y desván. Y cámara, y recámara. Desván —o parte superior de un castillo muy encastillado— en el que una especie de señor feudal oficia de bufón, y el bufón oficia de señor feudal. Maquiavelismo de un laberinto de ceremonias en el que anda atrapado el hijo del tal señor feudal a base de que le van cultivando un feroz machismo de alimaña salvaje. Luego, en los sótanos del castillo, bufón y señor feudal oficiarán de féminas, y será otro laberinto de ceremonias en el que resulta atrapada de feminismo delicadísimo y angélico la espúrea hijastra del tal señor feudal [*Leidi*]. En realidad, toda la obra se configura como una parabólica meditación en torno al cogollo del poder político en la sociedad patriarcal. Y que ve mucho más allá que las ya demasiadas y tópicas meditaciones en torno al poder. Y desde esta perspectiva, inaudita

esta obra de Luis Riaza. Puede que una de las cosas más afiladas que se hayan escrito en este país en muchos años. Puede que toda una hirsuta obra fuera de serie»<sup>7</sup>.

Encerrada en el sótano por Don para evitar todo contacto con el macho, Leidi al fin cree haberlo envenenado, conquistando así su libertad. Pero no se trata sino de uno más de los juegos sádicos del tal señor feudal, acompañados de sus correspondientes ceremonias; y, al final, quien de verdad muere es la propia Leidi, a manos de Pti Prans, el hermano, un nuevo «segismundo encadenado», degradado, primitivo y perverso, a quien Leidi, creyéndose definitivamente liberada de la tiranía de Don, se dirige atraída por la llamarada del sexo. A diferencia de los cuentos antiguos y orientales, los machos destruyen a la hembra, no se concluye felizmente la moral de la parábola ni se produce la justicia.

El autor desvela honduras y repliegues de una sexualidad reprimida. La base de toda represión radica en la del sexo. Todas las represiones de otro signo, político, social, serán inevitables mientras subsista aquella. En *El desván*, como en el resto del teatro de Riaza, la represión radica en el macho. Incluso Don aspira a suplantar a la hembra en la función intransferible de la fecundación. En sus juegos y fantasías Don llega a autofecundarse. No se trata de un teatro misógino, como se ha sugerido, sino todo lo contrario. Los misóginos, hay que distinguir, son los personajes.

Don y Boni, señor y bufón, adoptan la personalidad femenina de Leidi, cambian sus papeles, se transforman en señora y criada. Los desdoblamientos e intercambios de personajes, la posibilidad de asimilar el actor papeles de mujer, es una constante en el teatro de Riaza. Entre los nuevos autores españoles es él quien usa el travesti con mayor frecuencia y maestría. Técnica que, aparte de explicaciones psicológicas e históricas, se halla en el teatro de Riaza estrechamente vinculada al trabajo

---

<sup>7</sup> «Luis Riaza, clavándole...», por M. Romero Esteo, *Nuevo Diario*, CCLII/5, Madrid, 1974.

de experimentación del actor y al intento de renovar las formas teatrales.

Ritos y ceremonias se articulan en la estructura de la obra con gran teatralidad. Evidentemente, la ceremonia es el medio más eficaz con que cuenta Riaza para construir su teatro. El propio autor lo ha explicado así: «Estimo que el teatro ceremonial puede atacar más la conciencia del espectador burgués»<sup>8</sup>. En realidad, en aquellas culturas donde, como en España, el poder, siglo a siglo, se ha perpetuado y enquistado, la ceremonia por él controlada deja de cumplir, en la vida real, una función progresista y dinámica con ocasión de cambios en la vida social y como preliminar para la acción. Más bien, por el contrario, desprovista de aquellos contenidos, la nueva función que es llamada a cumplir forma parte de toda una política preventiva, de *detente*, que ambiciona prolongar indefinidamente una intolerable situación de injusticia. Riaza recoge toda una suerte de ceremonias y de ritos, de simbolismos y liturgias, la rellena de nuevos contenidos y con ellos vertebra toda la acción de su teatro. Bajo la apariencia del orden, el teatro de Luis Riaza nos desvela la absoluta desarmonía de un mundo crispado, de anacrónica jerarquización, un mundo de reyes y de príncipes, de bufones grotescos y de sirvientes envilecidos, donde los poderosos manipulan las ceremonias con el objeto de perpetuarse; porque, no hay que engañarse: ni el rey abdica, ni el rey se muere, ni el rey es finalmente ejecutado. En esas circunstancias, toda ceremonia es un fraude de los dominadores para perpetuarse. Ahí radica, en gran parte, el contenido semiótico de las ceremonias de Riaza; que desde una perspectiva teatral resultan, además, de una expresividad vigorosa e insólita.

Se ha insistido en ver *El desván* como el mejor modelo en Riaza para un teatro de la crueldad. Se ha mencionado con frecuencia a Artaud. El mismo Riaza ha comentado este aspecto de su teatro: «Por mi temperamento vitalista me inclino más por la parte emotiva

---

<sup>8</sup> A. García Pintado, pág. 11.



que por la racional. Me creo, pues, más cerca de Artaud [que de Brecht]. Pero sin llegar a sus extremos, hago una crítica, muy superficial, lo reconozco, de las propuestas de Artaud. A Brecht, algo más... Pienso que el camino de Artaud es más revulsivo que el de Brecht. A éste la burguesía lo asimila mejor»<sup>9</sup>. Desde luego, habría que añadir, las relaciones erótico-sado-masoquistas, en mayor o menor grado, aparecen en todos los autores. No son privativas de ningún teatro, incluido el de Artaud. Aun en Brecht, tan distante de un teatro de la crueldad, en alguna de las obras de su primer periodo pueden ser detectadas.

Desde luego, sería erróneo identificar el teatro de Riaza con el de Artaud de la revolución metafísica, con el de los últimos años. Las búsquedas de Riaza nunca alcanzarán esos niveles que impidieron a Artaud reconciliarse con los marxistas e incorporarse a la construcción de un arte revolucionario. Riaza parece más bien preocupado por prolongar las experiencias de los surrealistas, por su propio camino, obstinado en perseguir y en explorar los aspectos ocultos de la existencia sumergidos en el subconsciente. Como una expedición hacia su rescate podría también verse su teatro.

En todo caso, la presencia de unos rasgos de «teatro de la crueldad», más o menos afines al teatro artaudiano, revelan en Riaza tendencias ya de antiguo afincadas en la literatura dramática española. En cierto modo, su teatro retoma o renueva una tradición de la que se podrían extraer numerosos ejemplos.

Ya Lope, en su *María de Padilla*, recoge la historia de la favorita real de Pedro el Cruel. Cuando tomaba el baño la Padilla, era costumbre del Rey, junto a su séquito, acompañarla. Razones de «suprema galantería» exigían a los caballeros beber de las aguas en la que la hermosa María se bañaba. ¿Y qué no decir de Calderón, en quien en obras como *El médico de su honra* la forma teatral, imposibilitada de expresión trágica deviene sádica? Formas que se revelan con tanta claridad en tan-

---

<sup>9</sup> *Ibid.*, pág. 9.

tas ocasiones a lo largo del drama, no sólo en el asesinato de doña Mencía propiamente dicho, sino en sus preparativos: «Vamos, pasito, honor, que ya llegamos», —exclama ávidamente don Gutierre; o en la forma ritual, ceremonial, en que doña Mencía es sacrificada e inmediatamente sustituida.

En *El desván* tampoco Leidi lucha, no se le permite luchar para confrontar su «destino». Víctima, no heroína (pues ésta vence al ser vencida) es conducida hacia su muerte en lo que parece será otra ceremonia y concluye en un «verdadero» sacrificio. En cierto modo, se la mata con la misma impunidad y crueldad que a las víctimas de aquellos dramas calderonianos de celos, de honor y de venganza. En *El desván*, el contraste entre los temas y la distancia, la aparente «impasibilidad» de su tratamiento, parece ser la causa que explica el efecto (no catarsis) de asombro, de pasmo y de perplejidad que su desenlace produce.

Teatro decididamente barroco, no por restaurar elementos ideológicos y ornamentales ya difuntos, sino, sobre todo, por la presencia de una serie de factores muy sabiamente conjugados: la fusión de lo trágico y lo cómico, uso repetido de técnicas de teatralidad, de ceremonia, de teatro dentro del teatro; pompa y solemnidad, convenientemente degradadas por la introducción de elementos de ruptura: «En la ceremonia final —que personalmente es lo que más me gusta de todo cuanto he escrito—, en medio de toda esa solemnidad —misa de Mozart sonando, etc.— todo acaba en que un personaje casca dos huevos, los fríe y se los come allí. Todo ese boato de pronto hecho trizas»<sup>10</sup>.

En el trasfondo de todo su teatro yace, por consiguiente, una imponente tradición, que nadie como el propio Riaza tiene tanto legítimo derecho de asumir, de degradar y aun de destruir. Pero, además, y mucho más reciente, en carne viva todavía, la violencia de cuarenta años de franquismo que, sin duda, irrumpe en su teatro como un volcán, como un deseo sádico de destruir lo

---

<sup>10</sup> *Ibid.*, pág. 10.

más poético y puro, violencia no metafísica ni literaria, sino *natural*, resultado genuino de una intensa, dolorosa vivencia.

### *El palacio de los monos*

La ceremonia propiciada por el Gran Mono (autor o dictador), sirve esta vez para tratar de «la repartición de los antiguos esplendores franquistas entre los supervivientes de la vieja casa». Entramos en los bajos fondos, en el subconsciente de estos personajes otrora del Gran Mundo, vuelto en ruinas. Asistimos al juego sangriento y devorador del poder. A la indomable fuerza que la concupiscencia de sus cómplices y de ella misma otorga al Ama, como centro aglutinador o disociador (según convenga), de los personajes. Volvemos a la ceremonia, al *leitmotiv* que se repite, sigue y sigue... Contraste otra vez, entre una realidad que se nos da por buena, esplendorosa, y un mundo de ruinas y de harapos, símbolos de corrupción y de violenta impotencia.

Tras la muerte del Amo, la clase social dominante representada por el Ama, y por los criados de la decrepita mansión, se atrinchera para no perder sus privilegios, para perpetuarse:

... la puta verdad de la cuestión  
es que el Señor, sintiéndose palmar,  
la reencarnación de sus cenizas  
busca en sus criados, perros-aves-fénix...  
La puta verdad de la cuestión  
es que el Señor busca perpetuar así  
sus leyes y mandatos  
hasta los tiempos de la consumación.

Figura poderosa y repulsiva de la obra, Lady Macbeth de las cloacas, hay en el Ama una verdadera búsqueda del poder y la seguridad de poder derivarlo de su atributo femenino sexual. Trampa para cazar hombres. Fuerza de la concupiscencia. Cual plaga de langosta, destru-

ye a su paso cualquier intención de construir: cualquier creación de lenguaje poético y de lirismo en su boca, parece decirnos el autor, es una traición social o una hipocresía ética. Los versos líricos, dichos por el Ama, degradados por la situación y por la catadura moral del personaje, se receptan como sarcasmo y mueca:

Pondré pantaloncitos  
de nubes y de encajes,  
mi ombliguito de almendra  
se verá entre celajes  
(se pone los «pantaloncitos»)  
y mi vellón dorado  
y mi piel de marfil,  
mañanitas de mayo,  
mañanitas de abril.

Tras la muerte del Amo, observamos la inflexibilidad de sus sucesores, entonando el ¡Santiago y cierra España!, tratando de cerrar puertas y ventanas, a cal y canto, otra vez:

Ama.—Hijito...  
Ti Prans.—Dígame la mamá.  
Ama.—¿Qué se podría hacer?  
Ti Prans.—¡Bah!... No hacer caso  
de esa chusma pordiosera  
y pringosa.  
Ama.—¿Tú crees...?  
Ti Prans.—Creo, mamita.  
Mientras la casa permanezca  
cerrada a piedra y lodo  
mamaíta y los suyos  
podrán continuar  
con sus liturgias circulares  
hasta el fin de los tiempos  
y aun más tarde...

Hay nostalgia por un mundo «modernista» y a la vez una rebelión por lo que la existencia de este mundo significa desde el punto de vista social. Hay un conflicto entre dos conceptos, el de belleza y el de justicia.

Y prevalece al fin la parodia del exotismo y elitismo. La parodia del modernismo. La antiliteratura:

Arriba está la mesa con el faisán asado conservando plumas, alrededor, la plata y el cristal en los que se cuajan las cascadas de luces desbordantes de las arañas de los techos, cisnes de plumas doradorojizas de las libreas de gala se deslizan sobre el lago espejeante de los mármoles del suelo con los aguamaniles, como nubes de oro, por encima de sus cabezas. Abajo, por el Gran Canal, los invitados se apean de las góndolas disfrazados con imaginación y brillantez.

Como en el resto de su obra, en *El palacio de los monos* se trazan nuevas y amplias posibilidades para el trabajo del actor. «Coro» y «Ti Prans» son desdoblamientos de un mismo personaje. Como «Coro», anti-clásico y antiheroico, incisivo, cáustico, triturador. Como Ti Prans, la creación de un personaje muy *real* y muy *camp*, sobre el que se adivinan el escepticismo del autor con respecto a las posturas políticas de los hijos del Régimen. Postura esteticista antes que ética (de ahí la «pose» de la peluca y el collar).

La mención a Peter Weiss se hace obligada. Hay una escena que «es» el *Marat-Sade*, o su parodia. Rianza, como con otros textos «prestados» de sus obras, no pretende disimularlo, lo dice, lo aprovecha. En realidad, el texto revela su admiración por Peter Weiss, es como una forma de rendirle homenaje. Como el *Marat*, *El palacio de los monos* deberá producir efectos alucinantes. Obra de extraordinaria teatralidad y genuinamente española, su universalidad, como en Lorca, se produce a partir de una básica localización.

El único personaje «salvable» de la obra, la «chica de botica», emplea un lenguaje llano y popular, no degradado. Esta vulgarización del personaje, del ser completamente anónimo que se convierte en «héroe», es una constante que aparece en algunas de las obras y autores del nuevo teatro (recuérdese *El hombre y la mosca*, de Ruibal, donde el insignificante bichito representa la oposición). El que representa «lo bueno», pasa

completamente desapercibido. Y son, precisamente, esos seres insignificantes, como la «chica de botica», esa «mujer sin importancia», en quienes se deposita, de existir, la esperanza.

En «chica de botica», tanto el autor como su personaje se llevan el secreto, no nos permiten saber el enigma de ese «peso de bebé» al que la insignificante muchacha se abraza con resolución y con entereza siempre que sale a escena. Pero es evidente que el objeto tiene que poseer una significación relevante, tal vez equivalente (dada la similitud de personajes) a la «caja de tesoros», en *Retrato de dama con perrito*, donde Francisca esconde el cuchillo con el que se sugiere se libraré de su enemigo. Porque no hay duda que tras una expresión de inocencia y de mártir la «chica de botica» esconde una resolución invencible que revelan sus últimas palabras:

La estrategia es bien simple:  
Rehuye todo reto del chulo  
que te provoca para que caigas  
en la trampa de la navaja abierta.

Espera que el chulo distraído esté  
para clavarle por detrás  
su propia navaja en los riñones,  
para lo cual será conveniente  
haber estudiado mucho antes  
donde tiene situados los riñones el chulo  
aunque para ello se haya tenido que lamer al chulo  
las botas de montar...

Para hallar los gérmenes literarios de este lenguaje y de estos personajes habría que remontarse al siglo XIX. Probablemente, los hallaríamos entre las «suripantas» del Novedades, entre las cantantes de los cafés-teatro de la Revolución de Septiembre y entre algunas cómicas de sainete. Y, desde luego, en algunas de las novelas de Galdós.

Que Luis Riaza haya preservado su integridad poética al no poner su teatro al servicio de la política, de los

partidos e ideologías, no quiere decir, en absoluto, que sea el suyo un teatro *desengagé*; más bien, por el contrario, su teatro se halla decidida, agónicamente comprometido con el futuro de su pueblo. Su destino es el suyo. Pero Riaza no es político, ni revolucionario, sino artista y, como tal, su compromiso tiene que ser distinto. En este sentido, la posición y los conceptos que se derivan de sus obras parecen claros y concluyentes. No se marcha hacia una justicia social para que la capacidad creadora del hombre tenga que dejar de ser libre, en el entretanto. Hay que respetar el derecho a ser *distinto*. El artista debe ser fiel a su obra, porque su obra va a hablar por él. No se debe presionar demasiado al autor exigiéndole compromisos morales, políticos o humanos, porque su auténtico compromiso es escribir bien. Y una verdadera obra artística ayuda más, de hecho, que una solidaridad inmediata.

Comparado con alguno de sus contemporáneos, no posee Riaza esa dignidad ofendida, herida, de Buero, quien es, sin duda, más calderoniano, más clásico. Riaza, más peregrino, más hombre de caminos. No construye un teatro a partir de ideologías o de compromisos políticos, como lo hiciera Sastre. Ni existe en él esa ruptura, ese más profundo y torturado desarraigo que encontramos en Arrabal.

En Riaza (aunque pretenda lo contrario, felizmente no lo consigue), aún pueden percibirse viejas voces del teatro y de la poesía española. Se percibe el eco lírico de Lorca. Si la obra de Lorca quedó truncada y existe un autor que en cuanto a lenguaje (no concepción de vida) ha recogido la herencia lorquiana, esa preocupación, ese amor, esa *distintiva* comunión con la lengua, ese autor es Riaza. En su teatro sentimos la presencia lorquiana, aunque las diferencias sean enormes: Lorca se hallaba a un nivel en que lirismo y poesía eran posibles. Pero el lirismo ya no es posible en el teatro de Riaza. Lo que en Lorca era esperanza, en el teatro de Riaza es amargura. Pero, de hecho, ¿qué ocurrió con Lorca? La obra de Riaza es producto de una larga, do-

lorosa experiencia y su actitud como autor, coherente. Si en Lorca habitaba la esperanza, se demostró (su muerte, la guerra, lo que vino después), que esa esperanza era ilusoria. Lo que Riaza hace, entonces, es un planto de un mundo lírico destruido, tal vez (aunque nos resistimos a aceptarlo) irrecuperable. En este aspecto, hay que defender a Riaza, a su lenguaje, porque es patrimonio de todos los españoles.

Su obra, rota la continuación histórico-cultural con la guerra civil, extraída de los escombros, es mueca sarcástica, sexo y violencia, infinita soledad y desesperanza. Pero también arte que emerge por entre la chatarra en inmenso esfuerzo de afirmación, como un ave fénix con una desesperada voluntad de ser, y que sobre las ruinas apiladas de una estética demolida, reivindica todas las inmensas posibilidades del arte y proyecta las primeras imágenes audaces de un futuro teatro.

ALBERTO CASTILLA